

»Was für ein Genre?«, werden sie fragen. ›Natürlich das Katastrophengenre! Und es ist auf den Hund gekommen.‹¹

Gedanken (angelehnt an Kathrin Röggla's Texte) über
Katastrophen als Ereignisse des Realen in Zeiten der
Risikogesellschaften

TANJA NUSSER

Wenn Jacques Derrida darin zu folgen ist, dass ein Titel »stets eine Ökonomie in Erwartung ihrer Bestimmung, *ihrer* Näherbestimmung, ihrer Bestimmtheit: derjenigen, die er bestimmt, und derjenigen, die ihn bestimmt«², ist, dann zeichnet sich mit diesem Bestimmungsversuch schon ab, dass der Titel des Beitrags auf Bezüglichkeiten verweist, die nicht nur in den folgenden Überlegungen aufzufinden sind, und dass die Rahmungen den Text nicht nur begrenzen, indem sie ein Innen und Außen herstellen, sondern gleichzeitig als die Grenze funktionieren, die weder dem einen noch dem anderen Bereich zuzurechnen ist. »Der Titel bezieht«, so Derrida weiter, »seinen Titelwert aus der ihm eigenen Macht, Wert und Mehrwert zu produzieren durch die von ihm vollbrachte ökonomische Operation: eine Operation der Ökonomie, Ersparnis und Potenzialisierung von Mehrwert«.³ Als (Kontakt-)Zone, an der sich Innen und Außen treffen und Verbindungen hergestellt werden (zum Publikationsort usw.), stellt sich die Frage nun, was mit dem Titel bezeichnet und gerahmt wird.

1. In einem ersten Schritt markieren die Begriffe ›Katastrophe‹, ›Genre‹, ›Risikogesellschaft‹ und nicht zuletzt das ›Reale‹ das potenzielle Feld des folgenden Beitrags;⁴ 2. setzt sich der Titel aus zwei Teilen zusammen, einem Zitat und einem zweiten, (nur) scheinbar erklärenden Nachsatz, der das Zitat einbettet

1 | Kathrin Röggla: Publikumsberatung. Eine Farce. Remixed: Leopold Verschuer. Zeichnungen von O. Grajewski. Musik von Franz Tröger. Berlin 2011, S. 11.

2 | Jacques Derrida: Titel (noch zu bestimmen) [1980]. In: Ders.: Gestade. Hg. v. Peter Engelmann. Wien 1994, S. 219–244.

3 | Ebd., S. 242.

4 | Vorab bleibt festzuhalten, dass weder das Genre noch das Risiko zentral in diesem Beitrag verhandelt werden.

und in einen neuen Zusammenhang stellt, entfremdet und für eigenen Zwecke verwendet; 3. damit die Frage nach dem Verhältnis der beiden Teile zueinander aufmacht.

Auf den folgenden Seiten wird es nicht um die Autorin und Vizepräsidentin der Akademie der Künste, Kathrin Röggla, gehen, sondern um die Themen, die sie in ihrem Textuniversum, in den verschiedenen Genres und Medien, die sie bedient, entfaltet, und um einen Fragenkatalog, der anhand der Texte gestellt werden kann. Einfach formuliert, fokussiert der Beitrag die Frage, wie über das Gegenwärtige gesprochen werden kann, wenn das Zukünftige als katastrophisch gedacht wird, der Moment zum Event erhoben wird, klassische Subjektdefinitionen, wie es scheint, verabschiedet werden müssen, der Performative Turn sich in eine Bewegung verwandelt, die das Performative als Spektakel inszeniert, und das Dokumentarische als die neue ästhetische Form des Realitätsbezugs gefeiert wird. Dieser kurze Aufriss von Themen, die im Hintergrund der folgenden Überlegungen mitlaufen werden, markiert den Horizont, vor dem die folgenden Ausführungen zum Verhältnis von Realismus und Katastrophe angesiedelt sind.

Doch wird sich der Aufsatz zunächst der einen Seite des Verhältnisses zuwenden: den Katastrophen und den Störungen (und nicht dass diese identisch sind).

|

seit es aus sehnsucht nach einer kathartischen erfahrung, oder aus einem aggressiven verlangen heraus, im ausnahmezustand die bestehende ordnung negiert und gleichzeitig auf die spitze getrieben zu haben.⁵

Wie schon gehört und gelesen (also als bekannt vorauszusetzen und deshalb jetzt nur knapp skizziert), bricht eine Störung in normative Gefüge ein, sie stört sie. Diese zugegebenermaßen tautologische Feststellung markiert jedoch einen simplen, nichtsdestoweniger wichtigen Fakt: Eine Störung benötigt ein Objekt für ihre Aktivität, und dieses Objekt wird als eine Struktur, ein System oder eine Ordnung begriffen, die wir gerade dadurch als normal begreifen und definieren (um nur kurz den Normalitätsdiskurs zu streifen, um ihn auch gleich wieder zu verlassen), dass eine Störung (als Katastrophe hier verstanden) hereinbricht und damit erst das Funktionieren der Struktur, des Systems oder der Ordnung

5 | Kathrin Röggla: geisterstädte, geisterfilm. In: Dies.: disaster awareness fair. Zum katastrophischen in stadt, land und film. Wien 2006, S. 7-30.

aufzeigt.⁶ In diesem Sinne markieren Störungen erst die Strukturen, die sie zerstören, infrage stellen, verschieben, verkehren, aber auch reinstallieren.

Nach einer erfolgten Störung erfolgt eine ›Ent-Störung‹, wenn man so will, in der eine Normalität des Systems, der Struktur, der Ordnung usw. (die Konzepte sind abhängig davon, was in welchem theoretischen Horizont thematisiert werden kann) erneut oder eine neue Normalität hergestellt wird.⁷ So weit, so gut – dies ist keine neue Erkenntnis: auch nicht, dass Katastrophen eine Flut von interpretativen Zugängen hervorrufen, sozusagen eine mediale Welle erzeugen, damit das Unfassbare, der Moment oder Einbruch des Nichtsinns (das Aussetzen des Sinns), gefasst und Sinn produziert werden kann.⁸ Dass wir in einer Zeit der Krise leben, die, ubiquitär geworden, die Katastrophe und das Katastrophische als die Zukunft sprachlich erzeugt, auf die wir hinsteuern (die wir bis jetzt aber offenbar nicht erreicht haben), oder die wir vielleicht schon überlebt und nicht wahrgenommen haben, ist auch nicht weiter überraschend.⁹ Der Tenor scheint allumfassend: Wir stehen am Abgrund, die Frage ist nun, welche Katastrophe uns zuerst erreicht.¹⁰

Folgt man den Hollywoodproduktionen der letzten 20 Jahre, wird das kapitalistische System durch Flutwellen, Viren, Erdbeben, Tornados usw. bedroht: Die Natur schlägt gegen ihre Ausbeutung zurück; rächt sich, indem sie das Zentrum sowohl der politischen als auch der Kapitalmacht angreift; also die westlichen Hauptstädte, die Finanzzentren. Seltener kommen in den Groß-Hollywoodproduktionen Katastrophen zur Darstellung, die auf menschlich-

6 | Julia Fleischhack/Kathrin Rottmann: *Störungen. Medien, Prozesse, Körper*. Berlin 2011 (Schriftenreihe der Isa-Lohmann-Siems-Stiftung 5), S. 9; Lars Koch/Tabias Nanz: *Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten*. In: LILI. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 44 (2014), H. 173, S. 94–115.

7 | Vgl. Eva Horn: *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt am Main 2011, S. 11; Carsten Gansel/Norman Ächtler: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Berlin/Boston (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 133), S. 7–13, hier S. 9.

8 | Katharina Gerstenberger/Tanja Nusser: *Catastrophe and Catharsis: Perspectives on Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. In: Dies. (Hg.): *Catastrophe and Catharsis. Narrative of Disaster and Redemption in German Culture and Beyond*. Rochester 2015, S. 1–16.

9 | Das Futur II wäre die sprachliche Umsetzung dieses Phänomens; das ›es wird immer schon gewesen sein‹.

10 | Es lässt sich fragen, von welchem wie gesprochen wird in der jeweiligen Situation und welchem Kollektiv und Kollektivgefühl man sich zuordnet; wobei – so Kathrin Rög-gla – das Kollektiv eigentlich schon abgedankt hat (vgl. Karten und ihr Gegenteil. Kollektive und Revolten. In: Dies.: *Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen*. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Berlin 2015, S. 34–62).

technischer Intervention beruhen. Es scheint, als ob das Risiko für Mensch, Natur, Gesellschaft, Zivilisation und den gesamten Planeten (weitere Konzepte können an dieser Stelle gern mitgedacht werden) in der Hollywoodvariante des Katastrophenfilm-Genres nur als das konzipiert werden kann, das im Bilde der Natur beherrscht, eingegrenzt, verdrängt werden soll und sich dann gewaltsam und katastrophal wieder als »das Andere« in Erinnerung bringt, aber nicht als ureigener Bestandteil der Risikogesellschaft an sich begriffen wird, wie Ulrich Beck sie schon 1986 in ihren Strukturen umriss: »Der Machtgewinn des technisch-ökonomischen ›Fortschritts‹ wird immer mehr überschattet durch die Produktion von Risiken«¹¹, die »nationalstaatliche Grenzen« unterlaufen »und in diesem Sinne über nationale und klassenunspezifische Globalgefährdungen«¹² entstehen lassen. Das heißt, was in den Hollywoodproduktionen zu sehen ist, könnte als eine Verleugnung und Verschiebung begriffen werden: Gezeigt wird nicht die Katastrophe als kalkuliertes Risiko der modernen neoliberalen und spätkapitalistischen Gesellschaften, sondern als eine Natur, die, als das Andere fungierend, immer noch nicht genug analysiert und gezähmt ist und somit als unberechenbare Gefahr für den transnational operierenden Kapitalismus hereinbrechen kann. Aber die Filme zeigen immer auch, sonst wären es keine Hollywoodproduktionen, den ›Lichtschimmer‹ in Form der Reetablierung sowohl der durch die Katastrophe bedrohten menschlichen Gemeinschaft als auch des kapitalistischen Systems.

Man könnte also argumentieren, dass diese filmischen Imagerien von Naturkatastrophen simpel als Spektakel im debordischen Sinne begriffen werden müssen,¹³ in denen Hollywood seine neuesten Special Effects ausstellt, aber auf der diskursiven Ebene stellen sie eventuell noch etwas anderes bereit.¹⁴ In einer Rede, die Slavoj Žižek im Oktober 2011 auf der *Occupy Wall Street* und im April 2012 in Yale gehalten hat, macht er eine einfache Feststellung: »It's easy to imagine the end of the world. An asteroid destroying all life and so on. But you

11 | Ulrich Beck: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main 1986, S. 17.

12 | Ebd., S. 17f.

13 | In dem 1967 veröffentlichten Text *Society of the Spectacle* definiert Debord das Spektakel nicht als »a collection of images; rather, it is a social relationship between people that is mediated by images.« (Guy Debord: Society of the Spectacle. Detroit 1983, § 4, o. P.) In der Revision seines Buches, *Comments on the Society of the Spectacle* (New York/London 1988), spitzt er das Argument noch weiter zu. Das moderne Spektakel, so Debord, ist »the autocratic reign of the market economy which had acceded to an irresponsible sovereignty, and the totality of new techniques of government that accompanied this reign« (§ II, 2).

14 | Siehe ausführlicher zu Katastrophenfilmen Tanja Nusser: *Beautiful Destructions: The Filmic Aesthetics of Spectacular Catastrophes*. In: Gerstenberger/dies.: Catastrophe and Catharsis, S. 124–137.

cannot imagine the end of capitalism.«¹⁵ Ein ähnliches Fazit, wenn auch anders hergeleitet, hatte Ulrich Beck schon 25 Jahre zuvor formuliert und lässt somit tatsächlich die Frage zu, was sich denn geändert hat, wenn die Bestandsaufnahmen sich in den letzten 30 Jahren ähneln können:

Wir können [...] noch nicht einmal die Möglichkeit eines gesellschaftlichen Gestaltwandels in der Moderne denken, weil die Theoretiker des industriegesellschaftlichen Kapitalismus diese historische Gestalt der Moderne, die in wesentlichen Bezügen ihrem Gegenteil im 19. Jahrhundert verhaftet bleibt, ins Apriorische gewendet haben.¹⁶

Diese beiden Überlegungen miteinbeziehend, könnten die Filme somit dahingehend interpretiert werden, dass sie die Katastrophe der Vernichtung zwar nicht als letzte Konsequenz eines sich selbst strukturell überholten Systems zeigen, dass sie jedoch mit der Fantasie des Untergangs des kapitalistischen Systems spielen, um dann vor den Konsequenzen zurückzuschrecken und das System – figuriert in der Kleinfamilie als quintessentiell Träger des Kapitalismus westlicher Provenienz – zu retten. Die Katastrophenszenarien, die filmisch, narrativ, aber auch theoretisch entworfen werden, werden solchermaßen als Krisensymptome des neoliberalen Spätkapitalismus lesbar, der seinen Abg(es)-ang als einen dramatischen, allerdings natürlichen und naturhaften Untergang entwerfen muss, da anscheinend keine Alternative zu diesem politischen, marktökonomischen System entwickelt werden kann. Als die radikale Alternative (die Zerstörung als Rettung und Anfang eines neuen Systems) wird jedoch in diesen Entwürfen die Katastrophe diskursiv als ein negativer Stabilisierungsfaktor und als Sinnstifterin etabliert; von der aus die Gegenwart (als auf die Katastrophe zusteuern) interpretiert wird.

Noch einmal anders und mit Eva Horn formuliert: Katastrophe ist ein »Schlagwort der Zeitdiagnose. Irgendetwas ist immer im Begriff sich zu einer Katastrophe auszuwachsen oder bereits eine zu sein.«¹⁷ Wenn unsere Welt oder die westlichen Gesellschaften aber, der Annahme Horns folgend, immer schon auf eine Katastrophe zusteuern und diese als ein Schlagwort fungiert, durch das wir den gegenwärtigen Gesellschaftszustand deuten, dann ist die Katastrophe nicht mehr das, was eine momentane Absage an Sinnproduktion, die Störung des Systems bedeutet, sondern sie wird zu dem Deutungsmuster (also zu einer Ordnungskategorie), nach dem wir die aktuelle gesellschaftliche Bedingtheit verhandeln, und zwar ohne dass der Einbruch, die Verstörung, das Aussetzen des Sinns im Angesicht des Unfassbaren überhaupt noch stattfinden muss.

15 | Sarahana: Slavoj Žižek speaks at Occupy Wall Street: Transcript (17.09.2013). In: Impose, online unter <http://imposemagazine.com/bytes/slavo- zizek-at-occupy-wall-street-transcript>.

16 | Beck: Risikogesellschaft, S. 15.

17 | Horn: Zukunft als Katastrophe, S. 16.

Kein Wunder, dass das Gefühl des ständigen, nicht endenden Desasters dann als eine gesellschaftliche, aber auch individuelle Realität produziert wird, wenn der Ausnahmezustand zum projektiven Normalzustand erhoben wird.

Diese Wendung, in der die Katastrophe nicht mehr das Ereignis ist, das in die Normalität einbricht, sondern die Normalität als Worst-Case-Situation, aber auch die Worst-Case-Situation als Normalität positioniert (der kontinuierliche Ausnahmezustand,¹⁸ der es erlaubt, immer mehr auf das private, singuläre Leben im Angesicht einer drohenden Katastrophe zuzugreifen und dieses so zu normieren), hat Kathrin Röggla 2009 in einem Theaterstück formuliert. Der *Worst Case* bezeichnet hier die Angst an sich vor den Katastrophen¹⁹ und nicht die Realität dieser Katastrophen. Anders formuliert: Fokussiert wird die Omnipräsenz der Ereignisse, die immer und überall zu sehen sind; betont wird nicht die Erfahrung der Katastrophe, sondern die Allgegenwart der Katastrophen als visuelle und mediale Tatsachen. Die Evokation des Sehsinns auf den ersten Seiten des Textes – das »Mal sehen, ob«; »Seht euch das an«, »Ihr seht nicht«²⁰ – positioniert Katastrophen über den Distanzsinn als eine ständige Bedrohung, die »ins Unermessliche gesteigert zu einem gesellschaftlichen Zustand wird, in dem jeden Moment etwas Schreckliches geschehen könnte.«²¹ Diese Möglichkeit versetzt in »Alarmbereitschaft, in ein Szenario von lärmender Panik und monströser Paranoia, welches jede reale Existenz unmöglich macht und eine Gesellschaft im Zustand der freiwilligen Sicherheitsverwahrung zeigt.«²²

Die Frage ist nun, ob diese Erwartung der kommenden Katastrophe(n) (das Worst-Case-Szenario wäre der Untergang der westlichen, demokratischen, spätkapitalistischen und neoliberalen Staaten²³) eine Art Derealisierung der Ge-

18 | Um eine Formulierung Giorgio Agambens in Bezug auf den Ausnahmezustand (als politische Kategorie) zu entleihen, die allerdings durchaus die Figuration kennzeichnet, um die es hier geht: Das »Problem seiner Definition betrifft genau eine Schwelle oder eine Zone der Unbestimmtheit, in der innen und außen einander nicht ausschließen, sondern sich un-bestimmen.« (Ausnahmezustand [Homo Sacer II.I]. Frankfurt am Main 2004, S. 33)

19 | Kathrin Röggla: worst case. Frankfurt am Main 2008 (Theater-Manuskript). – San Francisco, New Orleans, Houston und Denver werden als Stadt- und Platzhalter für die Omnipräsenz, die ständige Möglichkeit des Einbruchs der Katastrophe in die Zivilisation in dem Theaterstück genannt.

20 | Ebd.

21 | Antje Thoms: worst case [2012], online unter www.antjethoms.de/inszenierungen/worst-case.

22 | Ebd.

23 | Die Katastrophe wird dann als Strafe einer kapitalistischen Gesellschaft verstanden: »eine unvorhersehbare Katastrophe; die Zerstörung, mit der eine maßlose, nur im Wettkampf nach Vergnügen und Geld befangene Gesellschaft gestraft wird; eine Handlung mit Guten und Bösen; Mut, Solidarität, moralische Besserung des Bösen; die Zeit nach der Katastrophe als Phase der Reinigung und Wiedergeburt mit dem Elan des

genwart produziert, die nur in dem Erlebnis einer Katastrophe das Gefühl des Realen produzieren kann. Das ultimative, nicht überbietbare Ereignis der Katastrophe als Einbruch der Realität konzipiert in diesem Ansatz die Gegenwart erst als Gegenwart. Zu denken wäre hier an das *Now* Barnett Newmans und in der Interpretation Jean-François Lyotards; in einer durchaus problematischen Wendung wird hier die Katastrophe als erhabener Moment etabliert, der im Umschlag und Überleben das Leben als Dasein feiert.²⁴

Mit Röggla gesprochen, die sich in dem 2001 erschienenen Text *really ground zero* auf der thematischen Ebene mit den Auswirkungen von 9/11 beschäftigt: »1. life. jetzt also habe ich ein leben. ein wirkliches.«²⁵ Diese ersten durchaus ironisch zu lesenden Worte des Bandes situieren die Katastrophe als ein ›Geschehnis‹, das so real ist, dass es sogar dem Leben der Erzähler/-in eine Realität geben kann, eine Authentizität, eine Unmittelbarkeit: Während ›reale‹ Katastrophen existierende narrative Ordnungen unterbrechen oder sogar zerstören und anscheinend eine Art von Authentizität und Realität heraufbeschwören sowie diejenigen, die davon betroffen sind, in einen Raum ›katapultieren‹, der den Prozess von Sinnstiftung unmöglich macht und werden lässt, so verschwindet in diesem Begriff der Authentizität das Verhältnis zu dem, was das Objekt des Authentischen ist: »Es herrscht«, so Röggla in einem anderen Text,

ein wenig Verwirrung über den Begriff der Authentizität. Eine brutale Deckungsgleichheit, ein Zwangsverhältnis zu sich selbst scheint alle Welt von sich zu erwarten. Also etwas, das keine Beweglichkeiten erträgt – oder in zu viel Bewegung verloren gegangen ist, eben kein Verhältnis mehr.²⁶

An anderer Stelle bezeichnet sie diese Konstellation als eine zu geringe Distanz zur Präsenz, zur Gegenwart, die es unmöglich macht, eine kritische Haltung zu dem Geschehen der Gegenwart einzunehmen. Wenn das Ereignis der Katastrophe im Rahmen der Distanzlosigkeit betrachtet wird und der Sehsinn als Distanzsinn demnach nicht mehr eine kritische, reflexive Distanz ermöglicht, sondern eine Dauerpräsenz und ein Präsens der allgegenwärtigen Katastrophe als Gegenwart produziert, dann wird die Katastrophe als Ereignis strukturell nichts anderes als ein Event oder auch Spektakel; wobei bedacht werden

Wiederaufbaus, um das Unvermeidliche zu beschwören.« (François Walter: Katastrophen: Eine Kulturgeschichte vom 16. bis 21. Jahrhundert. Stuttgart 2010, S. 248)

24 | In das Auseinanderbrechen der Wahrnehmung tritt das Erhabene »gerade [als] das Unkonsumierbare, das man nicht verdauen kann« (Jean-François Lyotard: Das Undarstellbare – Wider das Vergessen. Ein Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Christine Pries. In: Christine Pries [Hg.]: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 319–347, hier S. 340).

25 | Kathrin Röggla: *really ground zero*. 11. september und folgendes. Frankfurt am Main 2001, S. 6.

26 | Röggla: *Publikumsberatung*, S. 26.

muss, dass das Event hierbei als das Neue und Außergewöhnliche, aber auch Bedrohliche einerseits neue Ordnungen und Wahrnehmungen von Realität zu versprechen scheint, andererseits aber auch genau nicht eingeordnet werden kann und offenbar aus einer kausalen Logik ausgeschlossen ist, weshalb es als einzelner Moment nicht in Sinnbildungsprozesse integriert werden kann. Aus dieser doppelten Positionierung entsteht anscheinend die Unmöglichkeit, das Event (im Extremfall die Katastrophe) in etwas anderes zu überführen, das über den Jetztpunkt als Umschlagspunkt und Bestätigung des ›Ich lebe‹ hinaus Wirkungsmacht entfaltet oder gar Sinnstiftung ermöglicht. Das heißt, um weiterhin dieser Logik zu folgen, dass ein Event das andere ablöst und wir, laut Röggla, im Zustand der Zerstreuung leben,²⁷ aber diese Eventisierung²⁸ des Daseins dennoch kein Leben (im Sinne von Kontinuität, traditionellen Subjektkonzepten usw.) bereitstellt, gleichzeitig aber das Event (auch der Katastrophe) zum Sinnstifter wird: Das nächste Event, aber auch die nächste Katastrophe kommt bestimmt.

Kann oder muss das Event dann nicht als ein Ereignis begriffen werden, das als Effekt »seine Gründe zu übersteigen scheint«, so Slavoj Žižek, und die Frage danach eröffnet, ob es Dinge gibt, »die irgendwo aus dem Nichts geschehen

27 | »Die Zerstreuung regiert und lässt einen ganz neuen Wahrnehmungsmodus entstehen – nur wie soll man mit ihm eine kritische Position einnehmen können?« (Kathrin Röggla: Blinde Flecken. Kritik und Realismus. In: Dies.: Die falsche Frage. Theater, Politik und die Kunst, das Fürchten nicht zu verlernen. Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik. Berlin 2015, S. 64–88, hier S. 76)

28 | Ich verwende den Begriff der Eventisierung, wie er sich in der Soziologie etabliert hat, »als erste Untersuchungen zur ›Erlebnisgesellschaft‹ vorlagen, die zeigten, dass sich Individuen in spätkapitalistischen Gesellschaften zunehmend von tradierten Formen des Feierns lösen und nach individuierten Anlässen suchen, die ihnen Vergnügen und Spaß bereiten und den Rang von ›Erlebnissen‹ einnehmen. Es wurde eine ›Verspaßung‹ immer weiterer Bereiche des sozialen Lebens sichtbar, die sich in der Anreicherung kultureller Traditionsvoranstaltungen mit zusätzlichen Verlustierungselementen wie aber auch durch strategische Neuschöpfungen von Unterhaltungsformaten manifestierte, sich dabei zunehmend von den sozialen Einbindungen der Formate lösend und immer diffusere Adressatengruppen ansprechend. In nahezu allen diesen Neuformierungen tritt das Individuum als Konsument auf, gewinnt seine Erlebnisse also in einem Warenformat. Zu den Merkmalen eines Events rechnen ihre Einzigartigkeit, ihr episodenhafter Aufbau, die durch das Event induzierte Gemeinschaftlichkeit der Konsumierenden, das hohe Maß an Aktivität und Beteiligung, das den Event-Teilnehmern angeboten wird, und die allenthalben spürbare Erlebnisorientierung aller Angebote. Eventisierung umfasst die dramaturgische Inszenierung von Identifizierungs- und Vergemeinschaftungsanlässen gleichermaßen.« (Hans Jürgen Wulff: Art. »Eventisierung« [2014]. In: Lexikon der Filmterminologie, online unter <http://filmdatenbank.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8545>)

[...] – ein Vorfall, der nicht auf ausreichenden Gründen beruht«?²⁹ Diese Überlegung, dass das Ereignis aus dem Nichts geschieht und sich kausal nicht herleiten lässt, kann an Samuel Becketts *Endgame* (1956) angeschlossen werden. In dem Theaterstück beschreibt Hamm das Leben als Abfolge von einzelnen Augenblicken, die narrativ und kausal nicht in Verbindung gesetzt werden können: »Ein Augenblick kommt zum anderen, pluff, pluff, wie die Hirsekörnchen des ... (er denkt nach) ... jenes alten Griechen, und das ganze Leben wartet man darauf, daß ein Leben daraus werde.«³⁰ Wenn wir Becketts *Endgame* als ein Endzeitszenario verstehen, das das Überleben der Katastrophe in einem letzten Akt, dem letzten Spiel als etwas darstellt, das nicht mehr als Leben erfahrbar, weil nicht mehr synthetisierbar ist,³¹ dann lässt sich die Paradoxie Zenons, auf die Beckett mit dem alten Griechen anspielt, als eine Zustandsbeschreibung begreifen, die das Leben nur noch als einzelne Momente definieren kann, die keine Gesamtheit der Erfahrung mehr ergeben.

Man könnte aber Becketts *Endgame* auch als ein Endzeitszenario ganz anderer Art interpretieren: Die Katastrophe ist dann die Individualisierung innerhalb der weitergehenden Formierung der Risikogesellschaften. Mit Ulrich Beck argumentiert, bedeutet dies, dass die Menschen »immer wieder aus sozialen Bindungen herausgelöst und privatisiert werden«³². Daraus folgt eine doppelte Konsequenz.

Einerseits werden die Wahrnehmungsformen privat, und sie werden zugleich – in der Zeitachse gedacht – *ahistorisch*. [...] die Zeithorizonte der Lebenswahrnehmung verengen sich immer mehr, bis schließlich im Grenzfall Geschichte zur (ewigen) Gegenwart schrumpft und sich alles um die Achse des eigenen Ichs, des eigenen Lebens dreht.³³

Diese (ewige, ahistorische und private) Gegenwart scheint sich heutzutage dann als ein Gefühl des Realitätsverlustes zu artikulieren. Jedenfalls konstatiert Röggla eine ›Sucht nach Erfahrung, die diesen Verlust der Realität durch kontinuierliche Gegenwart der immerwährenden und wiederkehrenden Momente, die nicht narrativ als Geschichte/n (im Sinne von geschichtlicher und zeitlicher Verortung im eigenen Leben) ver- und eingebunden werden können, aufheben soll:

weil wir verrückt danach sind, etwas zu erfahren, und zwar nicht irgendetwas, wir wollen wissen, was los ist, und das ist gar nicht so einfach. denn wir leben in einer zeit,

29 | Slavoj Žižek: Was ist ein Ereignis? Frankfurt am Main 2014, S. 9.

30 | Samuel Beckett: Das Endspiel [1956]. Frankfurt am Main 1974, S. 99.

31 | Clov formuliert diese Situation als ein Paradoxon: »Ein Körnchen kommt zum anderen, eines nach dem anderen, und eines Tages, plötzlich, ist es ein Haufen, ein kleiner Haufen, der unmögliche Haufen« (Beckett: Das Endspiel, S. 11).

32 | Beck: Risikogesellschaft, S. 216.

33 | Ebd.

die bestimmt ist von dem Gefühl eines gewaltigen Realitätsverlustes und dem daraus resultierenden Hunger nach dem »wirklichen Leben«. Ein Irrsinnshunger muß das sein, blickt man auf all die Echtzeit-Reportagen, Life-Berichterstattungen und Doku-Soaps in unserer Fernsehlandschaft.³⁴

Jetzt also kommt der Beitrag auf der anderen/zweiten Seite des Verhältnisses an: der Realität, mehr aber noch dem vermehrt herumschwirrenden oder geisternden, wenn man Röggla's Terminologien folgt, Realismusbegriff, den Aufrufen des Authentischen, dem viel beschworenen Dokumentarismus der letzten Jahre.

II

»Bloßer Abbildungsrealismus wäre doch absurd und erinnert nur an den kommerziellen Realismus von Hollywood« oder: »Es hilft alles nichts: Die Suche nach einem Blick auf die Welt, wie sie ist, ist die Suche nach einer besseren Welt.«³⁵

Es scheint, als ob im Angesicht der drohenden Katastrophe nur noch eine Ästhetik der Unmittelbarkeit möglich ist. Weiterhin, in Auseinandersetzung mit Röggla, lässt sich eine interessante Konstellation beschreiben: Es wird ein Realitätsverlust beschrieben, der nur durch einen wahren Schock, das Einbrechen des Unfassbaren, aufgehoben werden kann, weil er vermeintlich – so die Logik – Realität wieder spürbar macht (das: »Wir sind dabei gewesen«, die Ästhetik der Unmittelbarkeit sogar vor dem Fernseher, die Bilder als Garanten des »es ist geschehen, es ist wahr«).³⁶ Gleichzeitig entfaltet sich aber dieser Einbruch in

34 | Kathrin Röggla: Das letzte Hemd, online unter www.kathrin-roeggla.de/meta/hemd.htm. – Sie verwendet eine zum Teil identische Formulierung in *Eine Stimme mit Eigensinn*: »die realistische Methode, das könnte durchaus faszinierend sein in Zeiten, die sich durch das Gefühl eines gewaltigen Realitätsverlusts und dem daraus resultierenden Hunger nach dem ›wirklichen Leben‹ auszeichnen. Ein Irrsinnshunger muss das sein, blickt man auf die Doku-Soaps, die jetzt überall in unserer lieben Fernsehlandschaft entstehen. Doch was geschieht darin?« (Kathrin Röggla: Eine Stimme mit Eigensinn, online unter www.kathrin-roeggla.de/meta/kluge.htm)

35 | Röggla: Blinde Flecken, S. 74 f.

36 | Žižek beschreibt diese Konfiguration innerhalb eines transzentalphilosophischen Ansatzes in Heideggers Ausrichtung als »Enthüllung des Seins – des Bedeutungshorizonts, der bestimmt, wie wir die Realität wahrnehmen und uns zu ihr in Beziehung setzen.« (Žižek: Was ist ein Ereignis, S. 11) Davon ausgehend, dass die Erfahrungen der Einbrüche, der Ereignisse eine neue Qualität annehmen, »da wir in einem ›entzauberten‹ postreligiösen Zeitalter leben«, stellt er die These auf, dass deshalb »viel direkter« diese (gewaltsamen) Ereignisse »als sinnloses Eindringen des Realen

nerhalb der Event- oder Ereignislogik nur als Moment, der nicht synthetisierbar ist. Das heißt, dem Realitätsverlust soll durch Event(-kultur) begegnet werden, die die Gegenwart wieder als historische Zeit wahrnehm- und narrativierbar macht und somit eine Realität der Gegenwart produzieren soll. Aber das Event, als Moment konzeptualisiert, enthistorisiert genau die Gegenwart und schreibt sie auf den Jetztpunkt fest. Wird, wie es scheint, auf den Realitätsverlust diskursiv reagiert, indem die Event- und Katastrophenkultur zynisch als »Rettin³⁷ der Realität positioniert wird, so lässt sich auf anderer Ebene vermehrt in den letzten 15 Jahren eine erneute Debatte über realistische Ästhetik in der Gegenwartskultur beobachten, die auf Vorgängerdebatten zurückgreift. Nun ist nicht davon auszugehen, dass der neue Realismus eine Reaktion auf den beschworenen und verschrienen Realismusverlust ist, eher stellt sich die Frage, ob beide zusammenzudenken sind und wenn ja, ob dies über den Katastrophendiskurs passieren kann als eine, wenn auch nicht »die« Möglichkeit der Interpretation der Figuration? Und überhaupt, was sind Realismus, Realität und der Realitätsverlust, die Röggla wiederholt beschreibt?

Um diese Figuration kurz weiter im Blick zu behalten: In den verschiedenen Poetikvorlesungen, die Röggla inzwischen gehalten und veröffentlicht hat, verweist sie auf einen sogenannten »wirklichkeitshunger in der gegenwartsliteratur« (so der Titel einer Radiodiskussion, zu der Röggla eingeladen war),³⁷ der immer wieder an Autorinnen und Autoren in den letzten Jahren herangetragen wird. Röggla beschreibt die zugrundeliegende Annahme dieser Zuschreibung als »eine neue gier auf ›wirkliche verhältnisse‹«, die der deutschsprachigen Literatur »attestiert« wird, »als ob man bisher zu wenig wirklichkeit abbekommen hätte und diese nun wild in sich hineinstopfen müsse, komme, was da wolle«.³⁸ Nicht weiter überraschend, verwehrt sich Röggla in ihren Texten solchen Zuschreibungen. Der

transfer der wirklichkeit in literatur eins zu eins [ist] eine chimäre [...] die so genannte wirklichkeit [ist] nicht eins zu eins zu haben [...], weil wir ihrer nur in der kommunikation über sie habhaft werden können und diese kommunikation immer verschiedene versionen liefert.³⁹

Die Frage, die sich damit stellt, ist nicht mehr länger, wie die Texte soziale und politische Realitäten porträtieren oder wie sie Realität konstruieren, sondern

erfahren werden [...]. Alle unterschiedlichen Formen traumatischer Begegnungen (soziale, natürliche, biologische, symbolische) führen zu demselben Ergebnis: Ein neues Subjekt entsteht, das den Tod (das Auslöschen) seiner symbolischen Identität überlebt. [...] Nach dem Schock entsteht buchstäblich ein neues Subjekt.« (Ebd., 98f.)

37 | Kathrin Röggla: das stottern des realismus: fiktion und fingiertes, ironie und kritik. Paderborn 2011, S. 4.

38 | Ebd.

39 | Ebd., S. 7.

welche Realitätskonstruktionen (von außerhalb der Texte) werden aufgegriffen und in den Texten verhandelt. Das heißt, von Interesse sind die Diskurse oder Strukturen, die das Verständnis von Formen und Realitäten als ein Objekt der Interpretation produzieren; interessant ist, wie der Katastrophendiskurs die gegenwärtigen Debatten informiert und Wahrnehmungen der Realität als krisen- und eventhaft und unmittelbar am Abgrund formt. Anders formuliert: Mich beschäftigt, wie oder vielleicht auch warum die Narrationen der Realität die Krise und die Katastrophe als Bilder wählen bzw. welche Krisen und Katastrophen in den sogenannten realistischen Narrativen gewählt werden, um den Zustand der westlichen, spätkapitalistischen und neoliberalen Gesellschaften porträtieren zu können.

Gleichzeitig entwirft der Realismusdiskurs aber im gleichen Maße eine Unmittelbarkeitslogik und -ästhetik, die als »Wirklichkeitshunger« begriffen werden kann, der durch das Einbrechen eines Ereignisses, das in einer ersten, vorläufigen Definition, mit Slavoj Žižek argumentiert, als »etwas Schockierendes« gefasst werden kann, als

aus den Fugen geratenes, etwas, das plötzlich zu geschehen scheint und den herkömmlichen Lauf unterbricht; etwas, das anscheinend von nirgendwo kommt, ohne erkennbare Gründe, eine Erscheinung ohne feste Gestalt als Basis,⁴⁰

und das den Alltag als Alltag wahrnehmbar macht sowie die existierende Ordnung fundamental infrage stellt, weshalb es gestillt werden muss. Oder auch nicht – denn wenn jedes Event (ob Katastrophe oder schlachtweg inszeniertes Event) genau in dieser Logik situiert werden kann und die Performanz zu einem Spektakel gerinnt, dann wird das Potenzial des Einbruchs massiv verschleudert und im Modus des »Es wird immer schon gewesen sein« das Überleben nach dem Einbruch der Katastrophe als Event gefeiert, das das nächste kulturelle oder Katastrophenevent benötigt, um das Gefühl des ›Daseins‹ zu produzieren. In diesem Sinne wird das System der Krise als kurz vor der Katastrophe in der Möglichkeit der unendlichen strukturellen Wiederholung des Events bestärkt und gefestigt, aber auf keinen Fall ein Aussatz des Sinnes produziert. Kathrin Röggla Aussage, dass der »Katastrophenfilm selten [...], so paradox es klingen mag, von einem Epochenbruch, sondern eher von einer Rückkehr⁴¹ erzählt, folgt genau dieser Logik und markiert vielleicht auch den Punkt, der die Hollywoodfilme als wichtigen Bestandteil des Katstrophendiskurses etabliert.

Um noch einmal zu den Filmen zurückzukehren und ihre Bedeutung für den Katastrophendiskurs einzukreisen: Wenn man sich die Filme genauer auf den diskursiven und strukturellen Ebenen anschaut, dann erzählen sie immer

40 | Žižek: Was ist ein Ereignis, S. 8.

41 | Kathrin Röggla: Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion. Wien 2009, S. 30.

wieder ähnliche Geschichten und entwerfen ähnliche familiäre und soziale/ gesellschaftliche Strukturen. Wenn dies nicht nur als ein Erfolgsrezept Hollywoods zu begreifen ist, mit dem Millionen umgesetzt werden, sondern der Katastrophendiskurs als Sinngeber begriffen werden kann, gerade weil er die unendliche Repetition zur Verfügung stellt, in der die Wirklichkeit in dem Sinne verhandelt wird, dass wir uns immer schon vor der nächsten Katastrophe befinden und der Untergang, die Störung des Ordnungsgefüges immer schon Teil des Systems gewesen ist – der Film *Snowpiercer* zeigt die Herstellung des Gleichgewichts durch immer wieder stattfindende Selbstregulierung ganz auf der Linie von Foucaults Homöostase-Konzept sehr plastisch –⁴² dann ist es kein Wunder, dass ein Gefühl des Realitätsverlusts entsteht, das vielleicht manchmal schlichtweg nur eine Langeweile bezeichnet.

Es könnte allerdings auch sein, dass genau diese Strukturen – Eventcharakter und gleichzeitige narrative Wiederholung in Bild und Text, der verbale Dauerzustand der Krise und drohenden Katastrophe – zu »jenem derealisierungsgefühl«⁴³, »diesem gefühl, nicht mehr zu sehen, was wirklich vor sich geht«⁴⁴, wie Röggla es in *disaster awareness fair. Zum katastrophischen in stadt, land und film* beschreibt, führen, das den Wirklichkeitshunger erklären könnte: Denn hinter all dem Beschriebenen scheint sich in den letzten Jahren das Gefühl breitgemacht zu haben, dass wir nicht mehr auf die externe Realität zugreifen können. Kathrin Röggla kommt in ihrem zeitnah zu 9/11 veröffentlichten Essayband über die Attentate auf das World Trade Center in *really ground zero* zu einem für diesen Zusammenhang interessanten Fazit:

- nur die ruhe, damit verbunden die informationsgestörtheit, die sich durch einen durchbewegt. medien und präsidenten full of jingoismen, die desinformation, die zensur. [...]
- aber seltsam wirr. [...]
- also der versuch, aus diesem haufen an ideologismen, aufgebrochenem vokabular, kontextverschiebungen, rhetorischen operationen, schrägen übersetzungen, einen überblick zu bekommen? also vom haufen der authentizität zum haufen der begriffsverschiebungen?
- das ist das spannungsfeld der schreibenden, was kann man anders, als darin herumzudümpeln.

42 | Michel Foucault: Vorlesung vom 17. März 1976. In: Ders.: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76). Frankfurt am Main 1976, S. 282–311; ders.: Leben machen und sterben lassen. Die Geburt des Rassismus. In: Sebastian Reinfeldt/Richard Schwarz (Hg.): Bio-Macht. Biopolitische Konzeptionen der Neuen Rechten. Duisburg 1993 (Diss_Texte 25), S. 27–50.

43 | Röggla: geisterstädte, geisterfilm, S. 18.

44 | Ebd.

- aber überblick gibt's doch nicht.
- ach was.⁴⁵

Das »ach was« sind die letzten zwei Worte in Röggla's *really ground zero*. Sie signalisieren nicht nur Erstaunen, sondern auch eine Zurückweisung und trivialisierung der Einsicht, dass wir keinen Überblick über die Geschehnisse, über das, was passiert oder – wie im Fall von 9/11 – passiert ist, haben können. Während *really ground zero* auf der thematischen Ebene mit den Auswirkungen der Katastrophe beschäftigt ist, muss der schmale Essayband auch als Reflexion über Realität und Wahrnehmungen von Realität begriffen werden. Der Band positioniert die Katastrophe als den Moment, der eine scheinbare Realität erst produziert, gleichzeitig aber eine »informationsgestörtheit« offensichtlich werden lässt und das Reale der Realität als eine ideologische Operation grundlegend infrage stellt. In der zweiten Saarbrücker Vorlesung bezieht sich Röggla auf Bertolt Brecht, um den Realismusbegriff weiter aufzufächern:

Realismus speist sich, das wissen wir schon von Brecht, nicht mehr aus der Abbildung dessen, was ist – das Beispiel bei Brecht war die Fotografie eines Fabrikgebäudes, die nichts über dessen Funktion erzählen kann –; man muss das Funktionieren verstehen, und dies kann heute nicht mehr nur mit einem einzelnen theoretischen Ansatz erklärt werden.⁴⁶

Um noch einmal auf die Frage des Abstands, dem richtigen Abstand (und was wäre die richtige, weil kritische Distanz?) zurückzukommen, um den Wald vor lauter Bäumen wieder zu sehen, so Röggla, sprich: nicht in einer Ästhetik der Unmittelbarkeit verhaftet zu sein, die nichts anderes als ein dokumentarisches Registrieren ist und im Eventcharakter hängen bleibt: Wie wäre eine Ästhetik zu entwickeln, die sich mit der Realität auseinandersetzt, ohne den Katastrophen-diskurs aufzugreifen und, um nochmal Eva Horn zu zitieren, als »Schlagwort der Zeitdiagnose« zu benutzen?

Um zu Röggla zurückzukehren, denn um sie, ihre Texte geht es schließlich: »Wie soll ich überhaupt noch auf den Punkt kommen können«⁴⁷, wenn alles doch sowieso schon immer bekannt ist, wenn man »ohnehin schon weiß, was da gesagt wird«⁴⁸? Nämlich dass wir in einer oder der Krise leben, uns am Abgrund befinden, wir in der Angst vor der nächsten Katastrophe leben, die offenbar, so das medial vermittelte Bild der Gegenwart, um ›die nächste Ecke herum ›lauert‹, und wir bereit sind, den Ausnahmezustand als Normalität zu etablieren, wir gleichzeitig – so scheint es –, aber auch von dem Gefühl be-

45 | Röggla: *really ground zero*. 11. september und folgendes, S. 109.

46 | Röggla: Karten und ihr Gegenteil, S. 56.

47 | Röggla: Blinde Flecken, S. 76.

48 | Röggla: Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion, S. 71.

herrscht werden, dass uns die Realität abhandengekommen ist. In *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* wird das Reale der Realität von Kathrin Röggla grundlegend im Kontext von Risikomanagement und Börse als Narrationen befragt, die sich in einige wenige Genres einordnen lassen. »1. Der Katastrophenfilm«⁴⁹, »2. Der Gespensterfilm«⁵⁰, »3. Der Fernsehkrimi«⁵¹, »4. Das Shakespeare-Remake«⁵² und »5. Die Filmkritik«⁵³ suggerieren, dass »New Economy«, Börse und Risikomanagement entweder als Katastrophe, als gespenstische Situation, Verbrechen oder Tragödie beschrieben werden können; alle werden mit bestimmten Zielen und Rezipientinnen und Rezipienten avisierend vermittelt und gerahmt: »Und eines dieser Genres muss es ja sein, denn die öffentlichen Rhetoriken nehmen Tonlagen an, wie man sie eigentlich aus dem Suspense-Hollywoodkino kennt.«⁵⁴ Und während sich die verschiedenen Szenarios handlungstechnisch unterschiedlich entwickeln, so haben sie doch alle eines gemeinsam; die spätkapitalistische, neoliberalen Realität scheint innerhalb bestimmter, an einer Hand abzuzählender narrativer Muster beschreib- und erzählbar zu sein.

Indem Röggla *Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion* Bilder und Konzepte filmischer Genres verwendet, hebt der Text zum einen hervor, wie sehr Wahrnehmung und Verstehen von marktökonomischen Zusammenhängen durch, wie Arjun Appadurai sie nennt, Mediascapes geformt wird,⁵⁵ sodass Realität und Fiktion untrennbar miteinander verwoben werden bzw. dass Repräsentation der äußeren Welt nur in bestimmten Bildern formuliert werden kann – in dem Zusammenhang des Beitrags: in der Applikation der Filmgenres.⁵⁶ Man könnte an dieser Stelle auch zum Horrorfilm abbiegen, den Röggla als eine der großen Narrationen anbietet. Die Überlappung von Horror- und Katastrophenszenarien, wenn das nicht schon lange bewusst war, ist spätestens mit *World War Z* (aber schon seit der *Resident-Evil*-Reihe) offensichtlich; Zombietum als Folge von Infektion treibt das Bild der viralen Kopie als Stillstand und Tod gedacht, aber auch des Kapitalismus als Leben aussagend, auf die Spitze. Dementsprechend bezeichnet Röggla auch die »Agenten des

49 | Ebd., S. 18.

50 | Ebd., S. 31.

51 | Ebd., S. 37.

52 | Ebd., S. 42.

53 | Ebd., S. 50.

54 | Ebd., S. 18.

55 | Arjun Appadurai: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: Theory Culture Society 7 (1990), S. 295–310.

56 | Das beste Beispiel hierfür ist 9/11: Die Flugzeuge, die in das World Trade Center flogen, brachten jeden Katastrophenfilm in Erinnerung, in dem Hochhäuser durch Flugzeuge zum Einsturz gebracht wurden. Diese filmischen Bilderbetteten unsere Wahrnehmung der Tragödie gleich vom ersten Moment an in existierende Narrative ein, die es unmöglich machten, die Katastrophe als singuläres Ereignis wahrzunehmen.

finanzmarktgetriebenen Turbokapitalismus« als »Scheintote, vor deren Wiederkehr zu warnen ist«.⁵⁷ Dieser Logik oder eher Metaphorik folgend, ist die Frage durchaus berechtigt, die Röggla dann auch stellt: »Sind wir schon im Horrorfilm gelandet?«⁵⁸ Eine Antwort könnte lauten: Kulturpessimistisch ja, wenn man die fortschreitende »disneyfizierung«⁵⁹ der westlichen Kulturen betrachtet. Aber hinter der Verniedlichung unseres Daseins im Modus des Derealen, für das Disney nur ein markanter Signifikant ist, verbirgt sich dann doch nur wieder die Krise und drohende Katastrophe und letztlich der Katastrophenfilm, der Erklärungsmuster zur Verfügung stellen kann, um mit dem Leben als nicht mehr synthetisierbare Eventkette umgehen zu können.

Vielleicht geht es darum zu sehen, »wie es wirklich aussieht bzw. eine hinter dem sichtbaren liegende wahrheit [zu] erkennen, eine kehrseite, die sich uns entzieht«⁶⁰. Hinter der Eventisierung einerseits, dem Krisendiskurs andererseits, der »disneyfizierung« des Lebens und einer Rhetorik der Derealisierung wird das Narrativ der Katastrophe als das Genre positioniert, das einen Zugriff auf die Realität, jenseits einer Unmittelbarkeit (auch des Dokumentarismus) verspricht:

steckt im wunsch nach katastrophenfilmen nicht – neben der lust an der zerstörung aller oberflächen, neben der sehnsucht nach der negation des bestehenden [also auch des neoliberalen, spätkapitalistischen Systems] – der wunsch nach klareren und einfacheren sichtverhältnissen? Steckt dahinter nicht der wunsch endlich angeschlossen zu sein am realen, dabei zu sein?⁶¹

In diesem Sinne bezeichnet nicht die Katastrophe eine Störung der Ordnung oder des Systems, sondern die (ideologische) Produktion der Realität ist eine Störung, da sie den Zugang zu Information verhindert bzw. schon in bestimmten Genres und Narrationen präsentiert, die eine Verwobenheit von Realität und Fiktion produziert, welche Röggla als »Vampirismus des Fiktionalen« bezeichnet:

alles wird infiziert, mit hineingezogen in jene fiktive Drehschraube, nur leider ist dieses Drehbuch, das uns frisst, ein Genre-Drehbuch, d. h. in eine Wiederholungsstruktur eingespannt. Und leider ist das Genre selbst so ziemlich auf den Hund gekommen.⁶²

57 | Röggla: Gespensterarbeit, Krisenmanagement und Weltmarktfiktion, S. 31.

58 | Ebd.

59 | Röggla: geisterstädte, geisterfilm, S. 17.

60 | Ebd., S. 11.

61 | Ebd., S. 18 f.

62 | Röggla: Publikumsberatung, S. 11.